DE LA VIERSURI DE DOR LA CIACCONA. DISCURS ARHETIPAL VASILE HERMAN

Lect. univ. dr. ECATERINA BANCIU
Prof. univ. dr. GABRIEL BANCIU

Ecaterina BANCIU, muzicolog. Doctor în Muzică – Estetică muzicală (2006), lector universitar (catedra de Dirijat, disciplina Citire de partituri). Publicații în: „Lucrări de Muzicologie" Revistele „Muzica", „Intermezzo" şi „Studia Musica". Volume publicate: *Arhetipuri estetice ale relației ethos-affectus în istoria muzicii* (2006) şi *Itinerarii muzicologie: Mozart, Puccini, Toduță, Terényi* (2009).

Gabriel BANCIU, muzicolog, Doctor în Muzicologie – Estetică muzicală (1999), profesor universitar (la catedra de Muzicologie) şi conducător de doctorat (din 2007). Volume publicate în domeniul esteticii, retoricii muzicale, formelor muzicale, managementului educațional. Studii de specialitate în reviste şi publicații de profil. Din anul 2008, prorector al Academiei de Muzică „Gh. Dima" din Cluj-Napoca.

Motto:

In omnibus partibus elucet totum.

Nicolaus Cusanus

Arché, „început, punct de plecare, principiu, substanță subiacentă ultimă, principiu indemonstrabil ultim"[90], echivalent cu ceea ce Anaximandru[91] numea *apeiron*, nelimitatul, şi duplicat în versiunea atomistă şi cea pitagoreică a problemei principiilor (*archai*) corpurilor fizice drept „puteri opuse, dintre care unele capabile să acționeze iar altele să sufere acțiunea"[92], se regăseşte drept concept explicativ al societăților arhaice, în care „prototipurile mitice" sunt „reiterate pentru că au fost consacrate *ab origine* de zei, de strămoşi sau de eroi", printr-o „repetare conştientă a gesturilor paradigmatice", unde „*realitatea* este funcție de imitare a unui arhetip celest".[93] Astfel, după cum explică Mircea Eliade, „revolta împotriva timpului concret, istoric,

[90] Francis E. Peters, *Termenii filozofiei greceşti*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 49.
[91] 610 î.Hr.- 546 î.Hr., reprezentant al Şcolii din Milet.
[92] Francis E. Peters, *op.cit.*, pp. 50-51.
[93] Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri (Arhetipuri şi repetare)*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, pp.7-13.

nostalgia unei reîntoarceri periodice la un timp mitic al originilor" fac ca simbolul, mitul[94], ritualul să exprime, „cu mijloace care le sunt proprii", „un sistem complex de afirmații coerente asupra realității ultime a lucrurilor."[95]

Înțelesul originar al arhetipurilor este acela de „modele primitive (în filozofia platoniciană)", sau de „imagini arhaice din tezaurul comun al omenirii (în concepția psihanaliştilor[96]), lăsând loc ideii că toate ființele şi lucrurile sunt copiile unor modele arhetipale cereşti."[97]

În sfârşit, pentru a încheia succintele explicații asupra conceptului, reamintim cuvintele lui Corneliu Dan Georgescu: „muzica poate fi considerată un limbaj universal doar în plan arhetipal".

Din această perspectivă, vom încerca să reliefăm reperele, deopotrivă componistice şi muzicologice, care jalonează activitatea celui pe care conclavul academic clujean îl va sărbători în acest an: Vasile Herman.

„De fiecare dată când se aventura într-o călătorie empirică sau imaginară spre Nordul înghețat, spre Indiile fabuloase sau Africa sahariană, omul antic şi cel medieval nu explorau atât o geografie exterioară, ci mai degrabă galeria de imagini şi simboluri din propriul lor inconştient." Similar „psihoistoriei" sau „psihogeografiei" expuse de Corin Braga[98], muzica pare a avea acelaşi destin atunci când îşi caută sursele şi resursele în folclorul ancestral.

Delimitată temporal între anul compunerii tripticului *Viersurilor de dor* (1970) şi data zămislirii unei lucrări ce urmează a fi interpretate în primă audiție absolută, *Ciaccona* (2007 după spusele Maestrului, mai veche cu 4 ani, după cum este notat în partitură), perioada investigată este definitorie pentru compozitorul şi muzicologul Vasile Herman. Aspectele asupra cărora ne-am aplecat sunt coordonate de corespondența dintre scrierile teoretice ale maestrului şi realitatea estetică a activității sale componistice. Anii doctoranturii (1969-1973) s-au materializat într-un volum muzicologic de excepție, *Formă şi stil în noua creație muzicală românească*, nuanțat apoi prin fundamentale contribuții teoretice.

Preocupat de „raportul între totalitatea formei, a tiparului sonor şi elementele sale componente", Vasile Herman scria: „există [în muzică] două coordonate principale care-i determină în ultimă instanță forma: o aşa-numită *macrostructură* care se referă la elementele morfologice, la părțile formei (şi a formei [...] în totalitatea ei), iar pe de altă parte stă aşa-zisa *microstructură*, care se referă la cele mai mici conexiuni motivice ale componentelor tiparului. Problema raportului, a

[94] Miturile sunt definite, de către Tudor Vianu, drept „valori cuprinse de reprezentare, adică imagini coadaptate la structura valorii (*Studii de filozofia culturii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982, p. 40).
[95] *Ibidem.*
[96] „Imagini primordiale", „reprezentări colective", „reziduuri arhaice", după cum le numeşte Carl Gustav Jung.
[97] Victor Kernbach, *Miturile esențiale*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978, p. 217.
[98] Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Editura Polirom, Iaşi, 2006.

echilibrului sau non-echilibrului dintre aceste două coordonate de bază ale formei este în ultimă instanță o problemă de stil."[99]

Citându-l pe Roman Vlad, care afirma că „în unele lucrări contemporane, variația structurală apare ca metodă esențială de lucru" iar „forma, ca tot închegat, va fi 'pusă în ecuație' cu structura ei celulară intimă"[100], compozitorul apreciază că muzica autohtonă de după 1950 „se încadrează în patru mari categorii în ceea ce priveşte raportul existent între formă şi structură:

1. Lucrări cu o factură tematică evidentă, clădite în forme tradiționale clare, unde microstructura se subordonează net morfologiei şi schemei de formă.

2. Piese de alcătuire similară în care se întrezăreşte o construcție cu tendințe de ridicare la un rang mai înalt a microstructurii.

3. Compoziții în care microstructura şi elementul variațional-structural joacă rol de frunte, dar care nu renunță total la aspectele tematice şi tiparele tradiționale (sau derivate din ele) ale formelor.

4. Forme de factură nou atematică sau cvasi-atematică unde microstructura devine preponderentă, subordonând forma, reducând-o la un mod de continuă dezvoltare şi variație structurală."[101]

Preocupările pentru ceea ce autorul numeşte „raportul existent între structură, morfologie şi formă" l-au condus către delimitarea conceptuală dintre „forma-stil, forma-tipar şi forma-mijloc de expresie"[102].

De aici şi intențiile taxonomice asupra modalităților de „valorificare a latențelor ascunse ale cântării tradiționale" în creația cultă, pe care le defineşte conceptual şi le aplică creator, ca manifestă şi justificată accedere către stratul arhetipal al muzicii româneşti.

Vasile Herman identifică analitic „modalitățile specifice de pătrundere a modalului în constituirea muzicii (cu organizare serială)":

a) „penetrația formulelor modale în structura seriei" („formule [...] ce alcătuiesc prin juxtapunere o serie");

b) „variația continuă" ce „generează noi profiluri melodice, derivate";

c) „suprapunerile armonice, formulele-tronsoane de serie sau seria integrală", care „nasc [...] complexe verticale înrudite cu cele din armonia populară" („acorduri de cvartă-cvintă, terță-cvartă, cvarte sau cvinte suprapuse"), „mult mai adecvate spiritului modal decât trisonurile clasice" („acorduri specifice care amintesc armoniile de țiitură şi taraf");

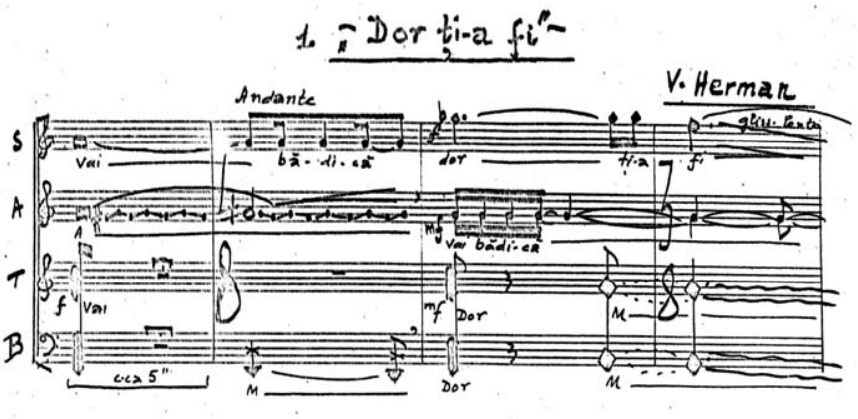
---

[99] Vasile Herman, *Raportul dintre formă şi structură în noua creație muzicală românească*, în: „Lucrări de muzicologie" vol. III, Conservatorul de Muzică „G. Dima, Cluj-Napoca", 1967, p. 43.
[100] *Ibidem*, p. 44.
[101] *Ibidem*, p. 45.
[102] *Ibidem*, p. 54.

d) „crearea de moduri total cromatice" („profilul de scară al unor serii creează dodecacorduri").[103]

Cea mai cunoscută dintre lucrările corale ale lui Vasile Herman este tripticul pentru cor mixt *Viersuri de dor* (1971, p.a. Cluj. 5 oct. 1971).[104] Părțile lucrării sunt:

1. „Dor ți-a fi"

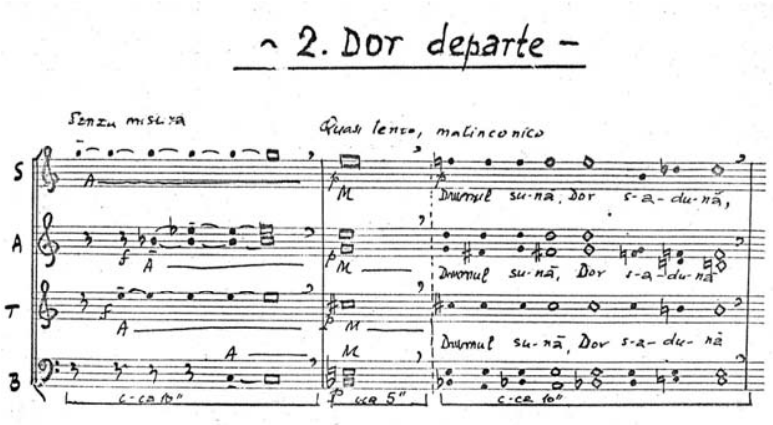
Vai! Bădică dor ți-a fi / N-am cu cine te vesti / Doar pe lună, voie bună / Şi pe stele (stele) multă jele / Şi pe vânt câte-un cuvânt / Vai! Bădică dor ți-a fi!

De factură liric-elegiacă, prima piesă a ciclului prezintă o „combinație de sunete intonate aproximativ" şi altele „determinate precis"[105], conformă tipologiei stabilite de Lucian Blaga: „În cântecul popular românesc, în doină, în cântecul de dans, în bocete, substanța sonoră e alcătuită în mare parte din tonuri intermediare, imprecise, de stăruitoare 'nuanțare' a stărilor sufleteşti."[106] Declamația tipic vocală este combinată cu efecte cvasi-instrumentale de *tremolo*. Ritmica vie urmăreşte topica vorbirii, se substituie melodiei în metrica „elastică" a măsurilor alternative, cursivitatea fiind întreruptă de desele coroane, momente de reflecție.

De la măsura 20, vocile apar în *divisi* **(7** voci**)**, ultima perioadă subliniază textul, vocile sunt tratate ca instrumente de percuție, realizând efecte cerute de text (*Şi pe vânt câte-un cuvânt*), iar finalul este o hiperbolă a începutului - *Vai! Bădică dor ți-a fi!*.

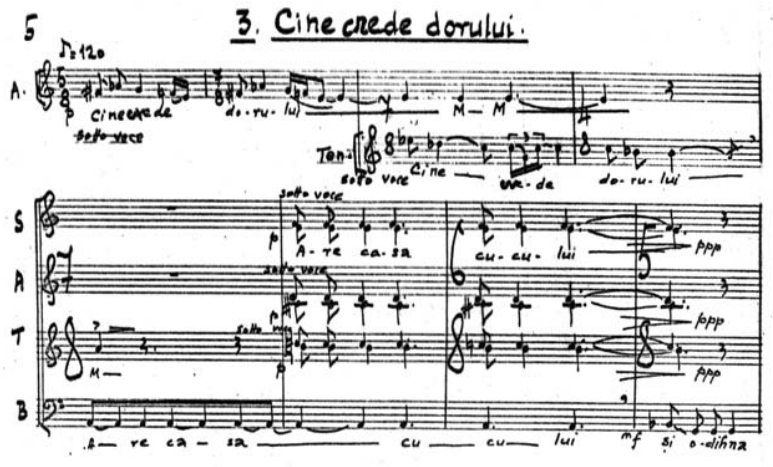
---

[103] Vasile Herman, *Formă şi stil în noua creație muzicală românească*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1977, p.105 (între paranteze sunt inserate formulările din rezumatul tezei de doctorat).
[104] Lucrare aflată în repertoriul *Cappellei Transylvanica*, dirijată de Dorin Pop, şi, ulterior, intrată în programele *Antifoniei*, dirijată de Constantin Rîpă.
[105] Doru Popovici, *„Simfonia" de Remus Georgescu, „Viersuri de dor" de Vasile Herman, „Suplex Libellus Valachorum" de Cornel Țăranu*, în revista „Muzica", nr. 6, 1972.
[106] Lucian Blaga, *Trilogia Culturii* (*Orizont şi stil, Spațiul mioritic, Geneza metaforei şi sensul culturii*), Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 218.

2. „Dor departe...”

„Drumul sună / Dor s-adună / Vântul bate / Dor departe...”

Este singura parte care începe *senza misura* pe o structură vocalizată de esență trisonică. *Agitato* realizează impresia unui dialog între bas şi sopran (*Presto*) ce subliniază ideea poetică (*Vântul bate*), dar totul se termină cum a început: în *Lento – perdendosi*, structura trisonică lăsând locul unui *cluster* la vocile de tenor, alt şi sopran, în *divisi*, împlinind sensul pe care Blaga l-a definit: „dorul nu e cântat prin intermediul obiectului, spre care e orientat (iubita, casa, familia, peisajul); dorul e cântat pentru el însuşi, ca stare aproape fără obiect.”[107]

3. „Cine crede dorului”

„Cine crede dorului / Are casa cucului / Şi odihna vântului”...

[107] *Ibidem*, p. 219.

Tema lirică a altistelor (*Cine crede dorului*), imitată liber de tenor, surprinde acel „balans dintre celular-figural şi motivic incipient" la care compozitorul face referire în studiile sale, dar pedala pe *La* declamată a basului continuă cu un *cluster* în *divisi* la celelalte voci (*Are casa cucului*). Dialogul dintre alt şi tenor, respectiv bas şi sopran (*Şi odihna vântului*) va fi întrerupt de momente polifonice cu efect de cor mut, metaforă a tulnicului, în imitație severă, transformată în oscilații aleatorice, invocarea vântului suferind transformări de la *Presto feroce* în *ff* (măs. 11) – *Calmo* (măs. 12) şi *sempre accelerando* (măs. 18) la *perdendosi* final (măs. 22).

Constatând că odată cu Enescu „se produce o revenire treptată la structurarea celular-variațională a creației româneşti", la „valorile folclorului autohton"[108], Vasile Herman insistă asupra „procedeului variației celulare continue", considerat a fi o „reeditare, la altă scară şi cu alte mijloace – mult mai avansate şi mai conştientizate –, a modului prim, ancestral, de a gândi muzica", un „arc peste timp" care „închide circuitul dezvoltării celulare."[109]

Romeo Ghircoiaşiu, la rândul său membru în comisia doctorală care a evaluat teza lui Vasile Herman intitulată *Formă şi stil în noua creație muzicală românească*, remarca faptul că investigațiile autorului „merg tot mai mult înspre analiza metodelor de creație şi mai puțin în sensul analizei lucrărilor", iar „analiza nu mai apare ca moment particular al unui sistem teoretic, ci ca o justificare a unei teorii." Într-adevăr, în teza devenită referință bibliografică în domeniul muzicologiei, autorul notează: „problema repetiției ca procedeu al variației unei anumite celule melodice se pune cu subtilitate crescută în lucrările unde ea se asociază cu procedee de transpoziție, cu schimbări subtile ale ritmului - cel mai adesea prin augmentare, diminuție etc. - precum şi cu variația timbrală în cadrul orchestrei." Iar concluziile analitice se metamorfozează într-un ghid al stilurilor componistice: „formulă-citat, disociată în segmente mai mici" (fragmente motivice tratate celular), incluse într-o amplă „invențiune simfonică"; „mânuirea segmentelor-serie prin: diminuții, variații sau augmentări ritmice, transpoziții, inversări, recurențe, fragmentări de tronsoane, canoane, *stretti*, pedalizări de sunete, segmente de *ostinato* care creează apropieri de passacaglia, intruziunea sunetelor cromatice cu rol coloristic", toate acestea devenite „arsenal al muzicii seriale" (în creația lui Octavian Nemescu); „sunete determinate şi indeterminate", cu „libertăți de ordin ritmic (sunete lungi) şi pasaje neîncadrabile în măsură" (tehnici proprii lucrărilor lui Cornel Țăranu); „texturarea discursului" în „muzici de esență repetitivă" (la Mihai Moldovan); „gândirea ciclică" şi „variația continuă", „izomorfismul structural" (în opusurile lui Sigismund Toduță); „variația prin calcul matematic a unor structuri preexistente sau rezultate din proporții prezente în natură, construcții arhitectonice sau opere de artă" (proprii creației lui Ştefan Niculescu).[110]

---

[108] Vasile Herman, *Procedee ale dezvoltării structurale în muzica românească contemporană*, în: „Lucrări de muzicologie" vol. XXI, Academia de Muzică „Gh. Dima" Cluj-Napoca, 1991, p. 42.
[109] *Ibidem*, p. 43.
[110] *Ibidem*, pp. 45-53.

Vasile Herman surprinde două caracteristici definitorii ale muzicii româneşti contemporane, „compensarea" şi „afirmarea", prima datorată „formelor de cultură apărute în arta europeană a timpurilor" care au fost reluate şi „puse în acord cu sensibilitatea şi realităţi autohtone", cea de-a doua generată de „înglobarea în forme culte" a elementele de folclor, ceea ce, spune Maestrul, situează sensibilitatea noastră „în rândul valorilor artei universale."[111] Legătura cu folclorul devine „*coeficient stilistic unificator*"[112], „tradiţiile improvizatorice din folclorul autohton" constituind „temelia formelor deschise sau de factură aleatorică din muzica cultă", ceea ce „restituie artei sonore legătura cu practicile ancestrale".[113]

Concluziile tezei sunt apodictice: creaţia românească este la nivelul „maturizării sale depline"[114] iar „mijloacele contemporane de lucru se asociază în modul cel mai adecvat cu practicile folclorice."

Preocupările pentru folclorul autohton au depăşit cadrul tehnicilor de compoziţie din muzica românească contemporană, fiind materializate de către Vasile Herman în două studii, primul intitulat *Formă şi structură în Folclorul Muzical Românesc*[115], datat 2.12.1998, iar cel de-al doilea *Vechime şi identitate în muzica tradiţională românească*, scris în 2007, ambele purtând subtitlul *Preliminarii la o estetică a muzicii populare româneşti.*

Interpretat altfel decât de pe poziţiile etnomuzicologiei tradiţionale, folclorul este studiat prin prisma „raporturilor dintre structură - morfologie - formă". Pornind de la convingerea că „alcătuirea structurii influenţează morfologia şi forma unui cântec popular", autorul distinge „trei căi posibile ale alcătuirii formale":

1. „Preponderenţa figural-celulară" (ce conduce la „un discurs de tip dezvoltător, bazat pe variaţia continuă melodică şi ritmică, ce ocoleşte simetriile structurale", generând un „cursus melodic cu arcuire");
2. „Preponderenţa motivică (ce dă naştere unor „structuri morfologice cu anumite simetrii determinate de existenţa cadenţelor şi cezurilor", generând „forma strofică bazată pe periodicitatea structurii", în „piese strofice, cu refren sau de dansuri");
3. „Interferenţa dintre figură şi motiv (în cântecul propriu-zis)".[116]

---

[111] Vasile Herman, *Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească*, ed.cit., pp. 29-30.
[112] *Ibidem*, p. 158.
[113] Vasile Herman, rezumatul Tezei de doctorat.
[114] ceea ce l-a determinat pe muzicologul Octavian Lazăr Cosma, de asemenea membru al comisei doctorale, să remarce: „formularea din titlu: 'maturizare deplină' [...] pare cel puţin nepotrivită, fiind vorba de căutări insistente şi rapide schimbări de tehnici stilistice."
[115] publicat la Editura MediaMusica, Cluj-Napoca.
[116] Vasile Herman, *Formă şi structură în Folclorul Muzical Românesc* (*Preliminarii la o estetică a muzicii populare româneşti*), Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, f.a., p. 4.

Astfel, pentru folclorul românesc „balansul dintre celular-figural şi motivic incipient pare a fi o constantă", iar creația cultă autohtonă poate trage câteva concluzii semnificative cu privire la tipologia discursului pe care o promovează, raportând-o la structurile fundamentale din cântecul popular". Aceasta „direcționează într-un anumit fel procesul compozițional, ocolind caracterele neoclasice şi neobaroce", iar „pentru a promova o conducere neconvențională a melodiei sau a structurilor polifonice dintr-o piesă contemporană, va fi nevoie de studiul atent al structurilor primordiale din cântarea populară".[117]

Muzica românească are drept principală coordonată „caracterul ancestral fie latent, fie exprimat cu voită claritate", căci, corespunzător caracteristicilor care-i dau valoare, vechimea şi identitatea, „în muzica noastră se regăsesc ecourile unei lumi arhaice care s-a păstrat aproape intactă sau ale cărei sonorități fac referințe directe sau latente la lumea cântecului tradițional străvechi."[118]

Sigismund Toduță aprecia, în referatul asupra tezei de doctorat susținute de Vasile Herman, „pătrunderea în zona creației, proprie manierei '*di compore*' cu 12 sunete", „drumul parcurs de la sesizarea organizării structurale şi până la polifonia rezultată din dialogul maselor sonore", „capacitatea de a sublinia prezența simbolurilor logicii matematice", „identificarea [...] variatelor aspecte de 'organizare'", ceea ce însemna, în opinia Maestrului, „a cerceta însăşi natura 'factorului de prim ordin în aprecierea stilistico-formală' a creației muzicale contemporane".

O alternativă a fundamentelor arhaice ale creației populare este apelul la forme şi genuri ale muzicii culte, care probează nu numai „marea unitate antropologică a lui *homo archetypus*" aşa cum a definit-o Gilbert Durand, ci şi interpretarea conceptului de „muzică arhetipală" ca pleonasm, căci, potrivit observației lui Corneliu Dan Georgescu, „muzica nu poate fi decât arhetipală". Iar creația lui Vasile Herman cuprinde multe exemple de acest fel: *Sonata da ricercar pentru pian* (1958, p.a. 13 mai 1963), *Sonată-baladă pentru oboi şi pian* (1961), *Partita pentru pian* (1961, p.a. la Radio: noiembrie 1968), *Polifonie pentru 7 grupe instrumentale* (1969), *Paleomusica* (1980), cantată pentru bariton, cor mixt, instrumente de suflat, pian şi percuție, versuri de Neagoe Basarab (p.a. Cluj, 24 noiembrie 1980, orchestra şi corul Conservatorului, dirijor - Constantin Rîpă), *Cantus gemellus pentru violoncel şi clarinet* (1994).

Vasile Herman reeditează modul prim, ancestral, de a gândi muzica, în noua sa creație, *Ciaccona Per Clarinetto, Violoncello e percussione* (2003)[119], prezentată în p.a.a. cu ocazia ediției

---

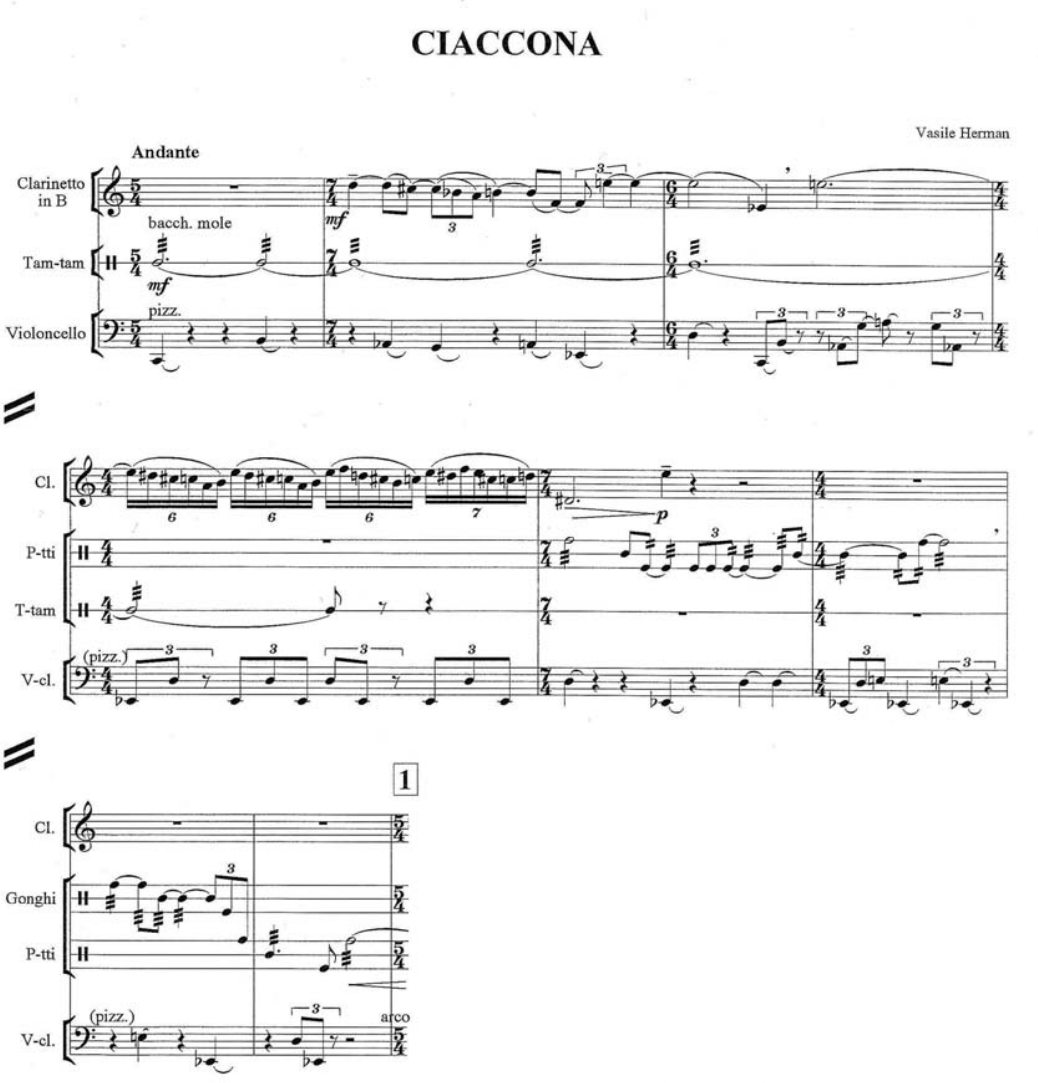
[117] *Ibidem*, pp. 30-31. Autorul detaliază: „pentru „valorificarea latențelor ascunse ale folclorului" (ale „cântării tradiționale"), compozitorul va apela la: „heterofonie, polifonie neimitativă, precum şi cea structurală, variante ale tehnicii de ostinato sau combinări ale acestora". „Forme de fugă sau altele de aceeaşi factură [...] țin mai mult de recuperarea sau compensarea, ca procedeu componistic, ale unor tehnici tradiționale care lipseau inițial dintr-o anumită școală națională."

[118] Vasile Herman, *Vechime şi identitate în muzica tradițională românească (Preliminarii 2 la o estetică a folclorului muzical românesc)*, Cluj-Napoca, 2007.

[119] Orchestra: Clarinetto in B, Percussione: Vibrafono, 3 Gonghi, 3 P-tti sosp., 1 T-tam, 1 Gr. Cassa (col ped.), Sonagli, 3 Legni, 3 B-gos (1 sonatore), Bacch: normale, mole, di legno, Violoncello.

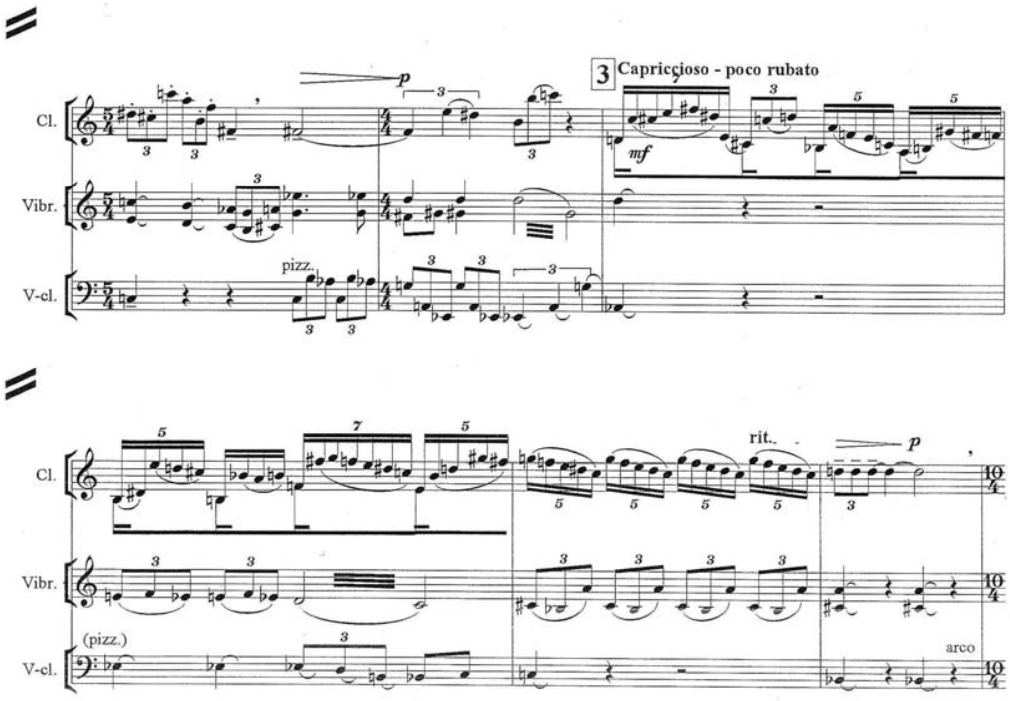
2009 a Festivalului „Cluj modern”, fără a recurge la citate, cu o temă originală într-o continuă variație figurală şi formule de invenție liberă. Apariția temei melodice simultan la violoncel şi clarinet, dar în ipostaze ritmice diferite, a permis o diferențiere, pe parcursul demersului analitic, a unei *Tema passacaglia* (Tpas.), cu profil ritmic egal, descendent, a unei *Tema chaconne* (Tch.), inspirată de sunetele capului de temă *C-H-(As)* şi o temă ritmică (Tr.), preluată din Tch.

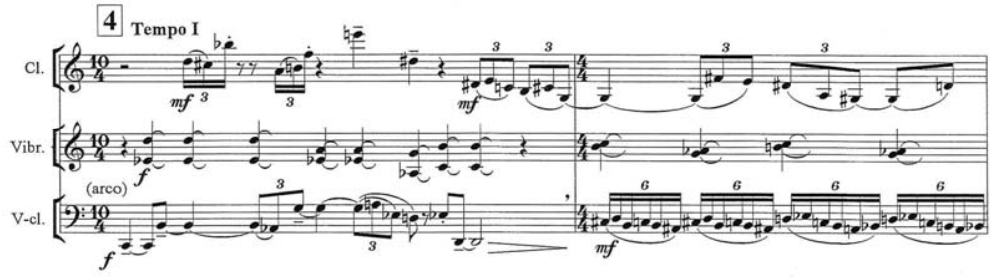
Tema din bas (violoncel) aminteşte de profilul şi simetria *Passacagliei* de Bach pentru orgă,

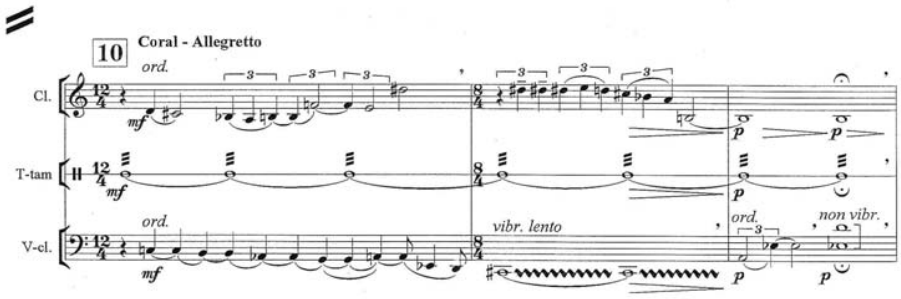
Ex.1.

sau, de ce nu, măreția părții finale din *Simfonia a IV-a* de Brahms, ori a magistrului Sigismund Toduță din *Simfonia a III-a*.

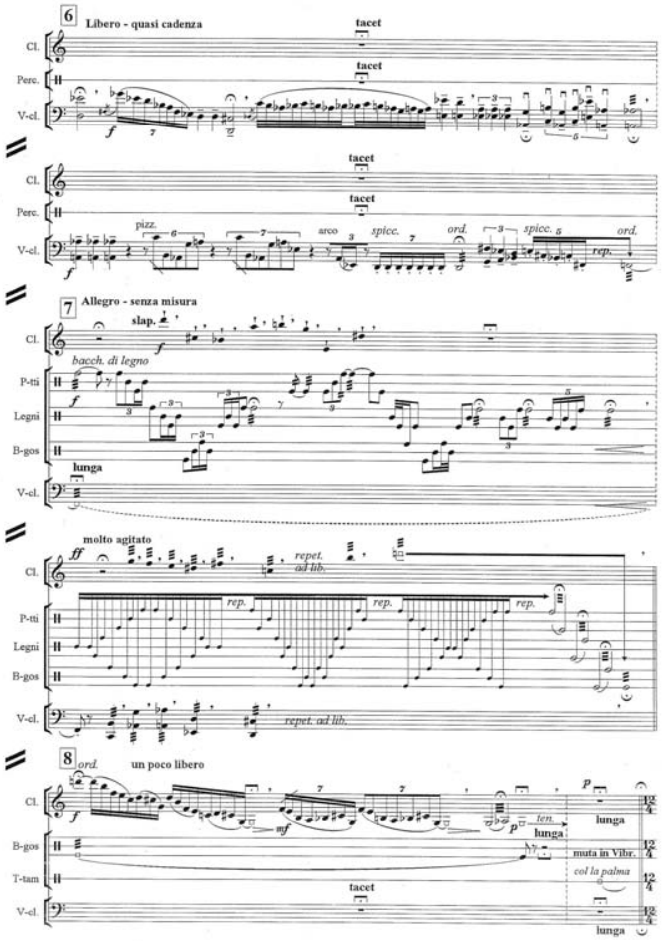
Tema apare la toate vocile, chiar şi la instrumentele de percuție, prin profilul ritmic preluat de la clarinet. Instrumentele sunt tratate egal, fiecare având intervenții tematice, iar în cadență, evoluează solo cu scriitură personalizată.

Invocarea barocului se realizează nu doar prin topica temei dar şi prin stileme: polifonie latentă,

Ex.2a.

stretto,

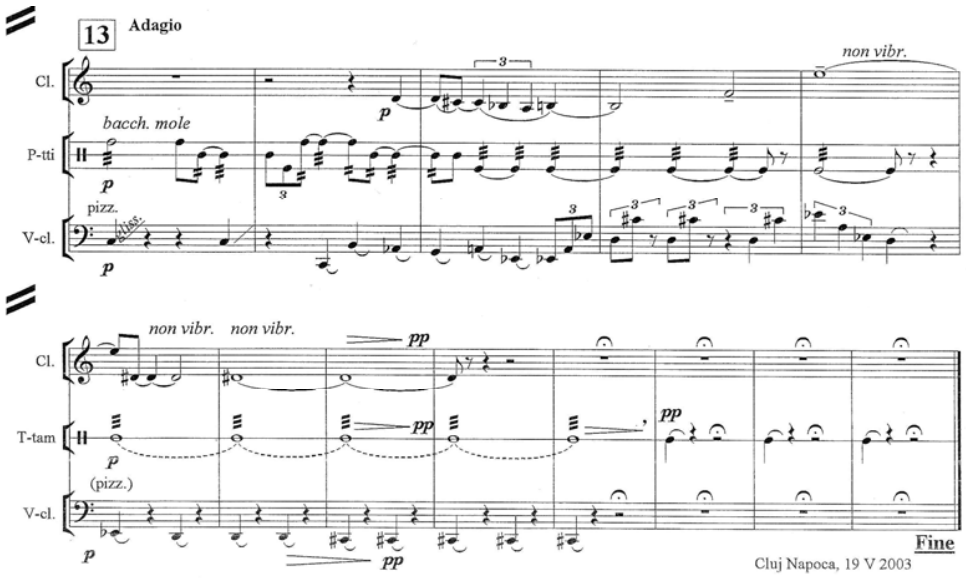
Ex.2b.

scriitură de coral:

Ex.2c.

Arhitectonica lucrării prezintă o simetrie tristrofică: var. 1-5 – polifonice, 6-8 – improvizatorice şi 9-13 – polifonice. Evoluția tempo-ului urmează un curs asemănător: *Andante* la început, pulsul variațiunilor se va accelera la *Allegro* în var. 7,

Ex.3.

pentru a reveni la Tempo I în var. 11, finalul (ultimele două măsuri din 12 şi var. 13) decelerând în *Adagio*, urmat şi de o descreştere dinamică la *pp*.

	Tempo-ul variațiunilor	**Clarinetto in B**	**Percussione**	**Violoncello**	**Observații**
Tema	Andante 5/4 *mf*	Tch.	Tritm.	Tpas.	Polifonie Imitativă vlc. – cl. – Tam-tam
1	Andante 5/4 *mf*	Tch. inv.	Cpt.	Cpt	Tema inversată la cl.
2	Andante 5/4 *mf*	Tch. var.1 Desc.	Cpt	Tch	Polifonie Imitativă vlc. – cl.
3	Capriccioso-poco rubato 4/4 *mf*	Tpas., fig. – 2 voci Polifonie latentă	Cpt	Cpt.	Polifonie latentă La cl.
4	Tempo I 10/4 *mf*	Tch. var.2 Asc.	Cpt	Tch	Polifonie Imitativă vlc. – cl.
5	Tempo I 4/4 *f* *double*	Tch transp. 5	Cpt. Vibrafon	Cpt.	cl. prefig. *Dies irae* (?)
6	Libero – quasi cadenza *f*	Tacet	Tacet	Ti.	Improvizația vlc.
7	Allegro – senza misura molto agitato *ff*	Tch	Ti.	Tstr 7M	Improvizația percuției, Tch fără ritm la cl.
8	un poco libero *f*	Ti	Tremolo	tacet	Improvizația cl.
9	Maestoso 12/4 *f* Tempo I (Andante) *misterioso* 4/4 *p*	Tch	Tstr 7M	Tpas	Punct culminant! Repriza
10	Coral – 12/4 *mf* Allegretto Libero	Tch8	Tremolo	Tpas	Schimbare registru la cl.
11	Tempo I 11/4 *mf* Amplo	Tpas	Tch ritm. Gonghi, P-tti, Legni B-gos	Tpas	cl. – vlc. Imitație
12	Calmando 4/4 *p* Libero (Adagio)	Tch	Tremolo	Tcap	T suprapusă la cl. şi vlc
13	Adagio 4/4 *p*	Tch	Tr.	Tpas	Stretto: P-tti, vlc., cl.

Finalul este aidoma începutului: rememorarea temei în formația instrumentală inițială (clarinet, Tam-tam, violoncel).

Ex. 4.

Incipit-ul pe sunetul *Do* la violoncel, o posibilă metaforă-omagiu a *Passacagliei* bachiene, este complementar sensului adus de ultimele sunete ale lucrării, unde mersul treptat descendent (un *passus duriusculus*?) sugerează o verosimilă încifrare în *finalis*-ul virtual pe nota *re* (părăsită pentru sensibila inferioară) a *memento*-ului nostalgic care ne ghidează spre „unisonul" ultim al *Ciacconei* din *Partita în re minor*. Iar tiparul ar putea fi redenumit, aşa cum a procedat şi Louis Couperin, *Chaconne en Passacaille*, formă mixtă, amintită, de altfel, de către Vasile Herman, într-unul dintre volumele muzicologice la care şi-a adus o esențială contribuție.[120]

[120] Sigismund Toduță, în colaborare cu Vasile Herman, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach*, vol III, *Variațiunea*, *Rondoul*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978.